

литературного и музыкального – это музыкально-драматический замысел композитора, нашедший свое воплощение в партитуре.

Мы считаем, что определение «либреттный текст» подразумевает не просто «словесный текст» или «сценарный план». Это, прежде всего, полный литературно и драматургически законченный текст, обладающий развернутым сюжетом, объективно отражающий жизнь через поступки и столкновения героев, положенный в основу музыкально-драматического произведения.

Либретто – это художественная конструкция, обусловленная единством приемов, эстетических принципов, где все элементы находятся во взаимном соотношении. Либретто принадлежит одновременно литературе и музыке: внешняя форма свидетельствует о принадлежности к литературе; внутреннее качество – либретто не возможно вне замысла композитора и видения мира сквозь призму музыки. Все, что написано в либретто, рассчитано на воплощение в музыке, в конкретной музыкальной форме (арии, ансамбле, трио, и т.д.). Подобное двуединство составляет главную сложность при рассмотрении этого уникального литературного явления.

Конфликтность сюжета роднит либреттный текст с драмой. Вкупе с музыкальными средствами, либреттный текст достигает эмоционального и эстетического воздействия своими, только ему присущими средствами. Так, например, только в опере возможно совместное, ансамблевое выражение чувств и переживаний героев в переломные моменты развития сюжета и только благодаря музыкальной характеристике того или иного образа мы можем полнее понять конфликтность и напряженный драматизм ансамблевых сцен. Поэтому, музыковедческое определение либретто отчасти правомочно: входя в состав крупного музыкального жанра литературное либретто подчиняется законам и правилам музыкального искусства. Создание либретто должно идти одновременно или параллельно с созданием музыки. Эта та тонкая грань, которая определяет место либретто на стыке литературы и музыки.

© М.А. Литовская
Екатеринбург

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ УСТАНОВКИ И ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ

В ситуации рубежа столетий естественно стремление найти некие основополагающие для развития искусства предшествующего периода понятия, которые бы покрывали все созданное на определенном отрезке времени. Такими понятиями в нашем сознании стали реализм, модернизм и различные от них производные, во взаимодействии и разной степени активности которых и видится своеобразие индивидуальных художественных парадигм. Не менее важной оказывается проблема

176

причин выбора той или иной «связки» реализма и модернизма в конкретной практике разных художников, ибо очевидно, что большинство из них, даже те, кто ставили перед собой сознательную цель обновлять способы изображения мира, не выбирали, какой способ отражения мира они предпочтут: реалистический или модернистский, в своем творчестве исходя из каких-то иных установок.

Рассмотрим эту проблему на примере творчества В. Катаева, во-первых, из-за его писательского долгожительства, во-вторых, из-за его всегдашней чуткости к художественным новациям. В. Катаев начинает активную деятельность как писателя в 1910-е гг., когда взаимопроникновение реалистического и модернистского способов письма было реальностью текущей литературы. Модернизм к тому времени стал частью сознания эпохи, так или иначе повлиявшей на самые широкие слои пишущих, а на литературных дебютантов в особенности. Будучи по складу своего мышления реалистом, В. Катаев с юности оказывается в ситуации окруженности модернистской поэтикой; для поэтов его поколения проблема субъективности создаваемых ими образов снимается: непреодолимое препятствие между видимым и его отражением в сознании неизменно разрешается в пользу отражения в сознании.

Объективно почти каждый начинающий проходит путь освоения различных подходов к художественному письму, осваивая разнообразные приемы выразительности, принимая или не принимая их и вырабатывая постепенно свой «инструментарий» для воплощения авторского художественного сознания. В. Катаев, пришедший в литературу с серьезным намерением стать профессиональным писателем и уже в то время именно литературой преимущественно и занимавшийся, в 1910–20-е годы пробует различные манеры: «чеховскую», «бунинскую», «гоголевскую», «толстовскую», он работает то «под А. Белого», то под «красный пинкертон», то в русле «южнорусской романтической школы», ища равнодействующую между запросами читающей публики, критики и собственной потребностью в самовыражении. Драма сознания, приведшая к возникновению модернизма, столь значимая для его отцов-основателей, в катаевское творчество вошла уже в виде серии литературных приемов. Модернизм, повлияв на технику письма, остался в катаевских текстах, если можно так выразиться, на поверхностном уровне. Молодой автор по-прежнему исходит из признания первичности реальности окружающей действительности, притом, что признается особая преломляющая первую реальность сознания – они сосуществуют. В этот период творчества В. Катаев явно более склоняется к описанию, рассказыванию историй, хоть и преобразующих те реальные факты, что оказались подосновой для них, но не разрушающих в основном их жизнеподобия. Даже откровенно «фантастические» видения объясняются бредом, сном, пьяным сознанием, кинематографическими упрощениями и т. п.

Ситуация свободного поиска осложняется в 1930-е годы, когда ужесточаются требования к «легальной» литературе и в качестве обязательного задается соцреалистический канон. Но к этому времени В. Катаев уже был достаточно опытным художником со сложившимися представлениями, и он не собирался отказываться от обретенного художественного опыта. К концу 1920-х гг. В. Катаев выносит принципиально важную для всего его дальнейшего творческого пути установку – «стремление к подлинности». В известной степени этот подход, который можно рассматривать и как своеобразную уловку сознания, стремящегося найти выход из неуклонно сужающегося поля творческой свободы, оказался спасительным, поскольку оставлял внутреннюю возможность для маневра именно в той области, где он чувствовал себя увереннее всего. Понятие «подлинности» заменяет понятия «реальности» и тем более «правдивости», которая вместе с исторической конкретностью считалась краеугольным камнем социалистического реализма. Речь идет, в первую очередь, о подлинности передачи человеческих чувств, внутреннего самочувствия субъекта рассказывания и героя рассказа, о подлинности субъективного – единственного, в чем мы в конечном счете можем быть уверены. При всей условности и заданности избираемых писателем фабул (они неизменно соответствуют требованиям современной ему критики, а если не соответствуют, то общими усилиями переделываются в соответствующие) он обязательно включает в свои произведения фрагменты, как будто позаимствованные из других текстов, где изошренно показывает мир глазами героя со всеми субъективными сдвигами, искажениями, нарушениями в видении действительности, нарушающими «жизнеподобие», но одновременно усиливающими «подлинность».

Будучи человеком другой художественной культуры, В. Катаев дистанцируется от императивов соцреализма и пытается соединить несоединимое: писать доступно, понятно самому широкому и неподготовленному читателю, но обязательно в каждом тексте решать близкие ему творческие задачи, в частности, передавать непростоту взаимоотношений между человеческим сознанием и реальностью. Не случайно в его творчестве просматриваются отчетливые параллели с модернистом Л. Добычиным или М. Прустом: с первым они ведут поиски в одном направлении, второму он откровенно подражает. Именно в этот период он осознает, что многие модернистские приемы восходят к Л. Толстому и А. Чехову, что помогает ему, осознающему себя традиционалистом и верным приверженцем классиков, не только рассказывать о внутреннем мире, не объяснять его в соответствии с неписаными законами соцреализма, но непосредственно показывать внутренний мир сознания – описывать его подобно внешнему.

«Модернистские» фрагменты в «соцреалистических» текстах и придавали «жизненность» (Б. Брайнина) зачастую вполне ходовым ка-

таевским произведениям. С этой же позиции можно рассматривать и самые «ортодоксальные» соцреалистические катаевские тексты, где он заведомо подчеркнуто мифологизирует историю. Признание того, что у каждого существует свой образ истории и свой образ реальности, чрезвычайно облегчает переход к любым, самым невероятным, в том числе и «заказным» ее построениям. Воспитанный на стыке реализма и модернизма В. Катаев с этой точки зрения оказался чрезвычайно ценной находкой для социалистического реализма: «подлинный» в деталях, он свободно манипулирует фактами прошлого и настоящего, правда, подчиняя «мифологизирование» потребностям не своего внутреннего мира, но социального, точнее, государственного заказа.

«Новая проза» В. Катаева окончательно закрепила мнение о нем как о «социалистическом модернисте» (А. Жолковский), что при всей хлесткости не совсем точно: социалистического в «новой прозе», начиная с 1970-х годов, практически не остается, да и в 1960-е годы оно проявлялось в незначительных публицистических врезках в художественные тексты, что в принципе не нарушало законов: дело каждого, что входит в его «вторую реальность», пусть и разоблачения абстракционистов или обличения холодной войны. О. Михайлов поименовал В. Катаева «стыдливым модернистом», что, видимо, тоже не совсем точно, поскольку модернизм свой поначалу В. Катаев, напротив, подчеркивает, порой по тем меркам эпатазирующе. Он в этот период выступает именно как модернист, то есть художник, ориентирующийся на обновление формы, расширение ее возможностей.

Но дело в том, что «новая проза» возникает в кардинально изменившейся по отношению к началу века общехудожественной ситуации, получившей название постмодернистской, которая в СССР из-за специфических условий художественного развития совпала с увлечением «задержанным» модернизмом.

«Новая проза», чье появление приходится как раз на середину 1960-х годов, не только отражает перемену социальной ситуации (освобождение художника от эстетического диктата навязанной господствующей культуры), но и смену типа художественности в русской литературе последней трети XX века. Писатель, бывший свидетелем модернистского сдвига в культуре, сам отдавший дань модернистским новациям, оказался одним из тех, кто связал прерванную традицию модернистской прозы первой трети века с новейшей неклассической литературой. Причин этому, видимо, было несколько. Во-первых, В. Катаев оттачивался от схемы советской эпической прозы: фабульной, основанной на внешней детерминированности, чуждой новому, читателю которой предлагается мир коллективистский, однозначно оцененный, иерархизированный, самодостаточный в своей квазиправдивости. Во-вторых, поиски новой формы он ведет, опираясь на знакомые ему образцы испытывавшей влияние модернизма прозы. В-третьих, В. Катаев приходит

к «новой прозе» в весьма солидном возрасте, обретя огромный опыт человеческой жизни, который, очевидно, заставил его не просто стремиться к передаче «подлинности» отдельных чувств своих персонажей, но к созданию своей частной истории XX века. Долгая жизнь обострила ощущение быстротекущего времени: умирания, распада отношений, людей, предметов, городов, слов. Присутствие при нескольких кардинальных поворотах истории, неизменно связанных в логоцентричной стране с ее переписыванием, с одной стороны, укрепили веру в существование истории как некоей надличностной силы, с другой же – усилили ощущение относительности интерпретации даже самых, казалось бы, непреложных фактов. Это, в свою очередь, создает предпосылки для сотворения своего варианта истории «сына века», которая, как любая история, может переписываться, варьироваться, меняться в зависимости от точки зрения наблюдателя и его представлений. Грубо говоря, В. Катаев «дозрел» не только до модернистской поэтики, но и для модернистской проблематики. Что до постмодернизма, его идеи никогда не были В. Катаеву чужды, поскольку освоение мира как освоение слов, понимание относительности каждой субъективной правды и невозможности понять до конца сущности действительности, и обнаружение в ней все новых и новых, порой взаимоисключающих смыслов интересовали Катаева еще в 1920–30-е годы.

В. Катаев создает тексты типично модернистские по структуре, в которых воссоздается «вторая реальность» человеческого сознания. Именно через «модель» сознания читатель видит реальность, естественно, подвергшуюся кардинальным трансформациям. При этом все время подчеркивается (специально вводится время создания произведения), что перед нами не просто «запись» работы сознания, не нечто, спонтанно возникшее, но сконструированное, сделанное, то есть реальность еще раз пересоздается, на сей раз уже по законам избранной «грамматики».

Уже в «Маленькой железной двери в стене» поставлена проблема невозможности адекватного воссоздания прошлого, неизбежной односторонности извлечения нами смыслов из истории прошлой и нынешней, в «Святом колодце» перед нами развернута универсальная коллизия расчеловечивания/вочеловечивания сознания через изображение картины сознания в условиях наркотического транса, в «Траве забвения» предпринята попытка создания личного мифа о себе и окружающих, известных исторических лицах на фоне выделения составляющих этого мифа и рассуждений о правомочности подобных действий, а в «Кубике» модернистская проблематика и поэтика достигают апогея в изображении пульсирующего сознания, не только обнаруживающего связь самых отдаленных предметов, времен и пространств, но и задумывающегося о бессмысленности выявления этих неизбежно оказывающихся неполными и релятив-

ными связей и истин.

Если в 1960-е годы В. Катаев сосредоточен на проблеме допустимости создания «частной» истории, уместности этого в свете существования неких непреложных фактов, то в 1970-годы эта проблема уже осознается для него как решенная, и на первый план выходят проблемы творчества, то есть собственно творение той самой «частной» истории. В. Катаев, сам превратившись в мифотворца, погружается в игру с разнокачественными «текстами» (записки предков, документы, связанные с ними и их комментирование в «Кладбище в Скулянах», воспоминания и цитаты в «Алмазном моем венце», сохранившиеся и умершие понятия «Разбитой жизни»), наслаждается тем, как создаваемый текст «заполняет» мозаичные ячейки «разбитой жизни», восстанавливает «разрушенную» Москву, «оживляет» умерших предков и друзей молодости, то есть творит жизнь заново. Он акцентирует внимание не столько на субъективности создаваемых картин, сколько на их жизненной достоверности, вполне способной заменить «разбитую» правду прошлого. Все, вплоть до чисто внешних примет организации текста (что такое «Разбитая жизнь», как не беспорядочный перечень, каталог предметов и эпизодов детства, а «Кладбище в Скулянах» как не бесконечное комментирование неких условных текстов, реальность которых подтверждена только фактом их комментирования и описания), указывает на явную связанность этого периода развития «новой прозы» с постмодернистской проблематикой и поэтикой.

Но сам В. Катаев неоднократно открещивался от причисления его к какому-либо «ведомству», делая акцент на естественном развитии своей художественной мысли (и всей литературы) в сторону «стремления к подлинности», на сей раз передачи человеческого сознания. Перед нами вновь возникает компилятивный образ: модернист, являющийся в глубине души реалистом, или реалист, прикидывающийся модернистом. Но для логики развития В. Катаева такое смешение рядов совершенно естественно. Ведь любая форма обновляется, по его мнению, для достижения наибольшей подлинности, то есть точности в передаче авторского мировидения, которое, в свою очередь, предопределено реальностью. Вся литература развивается подобным образом по пути усиления «подлинности», при этом возможны два пути: резкое усложнение формы, вызывающее сдвиг в читательском восприятии знакомого, и, напротив, подчеркнутое ее упрощение, которое кажется В. Катаеву более продуктивным.

Центральной задачей последнего этапа катаевского творчества становится нарушение «условностей» литературы, которые осознаются им как устаревающие. Сориентированная на воссоздание «второй реальности» – человеческого сознания – «новая» проза не просто освобождается от господствовавшего долгое время эстетического диктата, но и создает новые возможности для «поисков подлинности». На сей раз

воссоздается подлинность сознания, преломляющего, интерпретирующего реальность, рефлексирующего по поводу самого этого акта и осознающего принципиальную невозможность адекватного восстановления «разбитой жизни». При этом, как и на предшествующем этапе, В. Катаев проходит путь от подчеркнутости новых приемов («мовизм» в «Святом колодце», «Кубике») до «сращения» их с традиционной (хотя и обогащенной за счет включения нового) моделью повествования от третьего лица («Спящий», «Сухой лиман»). Таким образом автор прокладывает свой путь к воссозданию реальности не просто человеческого сознания, но некогда существовавшего, навсегда ушедшего мира, последним свидетелем которого он себя воспринимает.

В. Катаев стремился к созданию такой структуры и пластики текста, которая позволила бы, соединив сгущенность стиха и развернутость прозы, описание внутреннего мира сознания как внешнего и внешнего мира как определяющего внутренний мир сознания, передачу индивидуальности собственного голоса и неизбежно вплетающихся в него чужих голосов, создать реализм конца XX века.

© Л.И. Лосева
Екатеринбург

ПРОПЕДЕВТИЧЕСКИЙ ПУТЬ ВКЛЮЧЕНИЯ РЕГИОНАЛЬНОГО КОМПОНЕНТА В УЧЕБНУЮ ПРАКТИКУ УЧИТЕЛЯ-СЛОВЕСНИКА

Многие крупные литераторы и критики XIX века, известные методисты страны (Вессель, Уминский, Звягинцев и др.) в разное время писали о необходимости регионализации образования и решения этой проблемы на государственном уровне.

Обязательность (существует указ министра образования) включения регионального компонента в школьный курс литературы (10-15% от количества часов в каждом классе) поставила большинство учителей в затруднительное положение: испокон веков литературным краеведением занимались и занимаются энтузиасты (например, учитель школы № 17 из В. Салды – Ю.С. Зарихина), в вузах ни теоретической, ни методической подготовки в этом плане не дается.

Следует отметить, что уральские ученые и исследователи всегда чутко реагировали на необходимость введения регионального компонента в учебную практику учителя-словесника. Назовем хотя бы несколько изданий разных лет, подтверждающих эту мысль: уже в 1965 году в Москве вышла книга курганского ученого М.Д. Янко «Литературное краеведение в школе», в 1984 группа ученых и исследователей Урала публикует сборник «Региональный аспект изучения литературы и фольклора на материале Урала» (Челябинск); в 1995 году Л.П. Быков и В.В. Шуклин печатают составленные ими «Методические рекоменда-